Monsieur R.-Oct. Pelletier,
Organiste de la Cathédrale de Montréal.

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
MUSIQUE — BIBLIOTHÈQUE

CONFÉRENCES MUSICALES

DONNÉES A LA MAISON MÈRE

DE LA

CONGRÉGATION DE NOTRE-DAME DE MONTRÉAL

PAR

M. le Professeur R.-Oct. Pelletier,

Organiste de la Cathédrale de Montréal.

REÇU LE 72-10-23
NO. ENTRÉE 5438

L.L.L. MT 220 P45

9 juillet, 1909.

EXERCICES POUR LE DEVELOPPEMENT DE LA TOUCHE PRIMAIRE ET NORMALE.

(Chaque mesure 25 fois.) (mains séparées)

A

M.M. ♩ = 40 – 100

La formule ci-dessous pourra être utilisée pour le legato expressif (pression) ainsi que le jeu à la muette qui prépare ce toucher.

Andante.

B

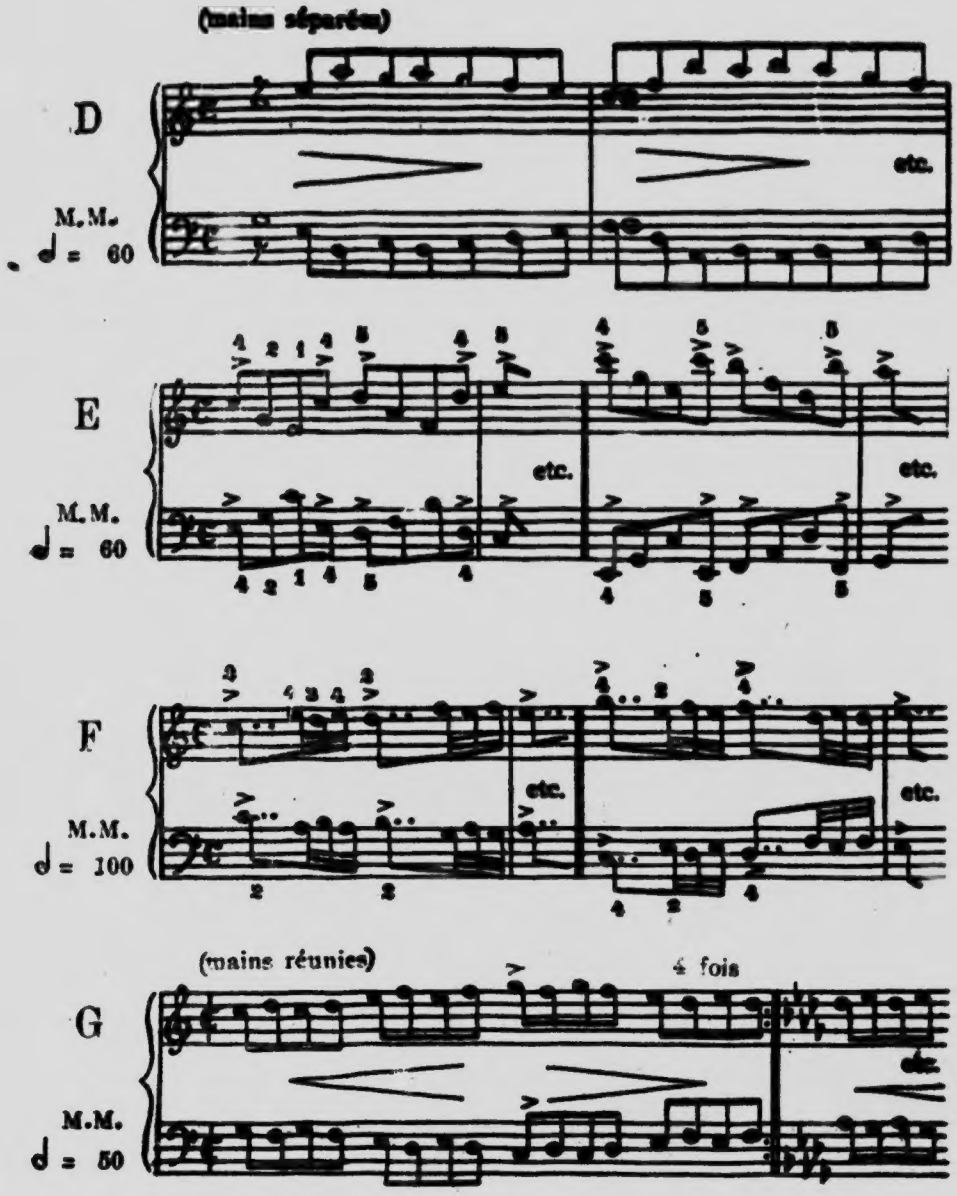
M.M. ♩ = 50 ou 60

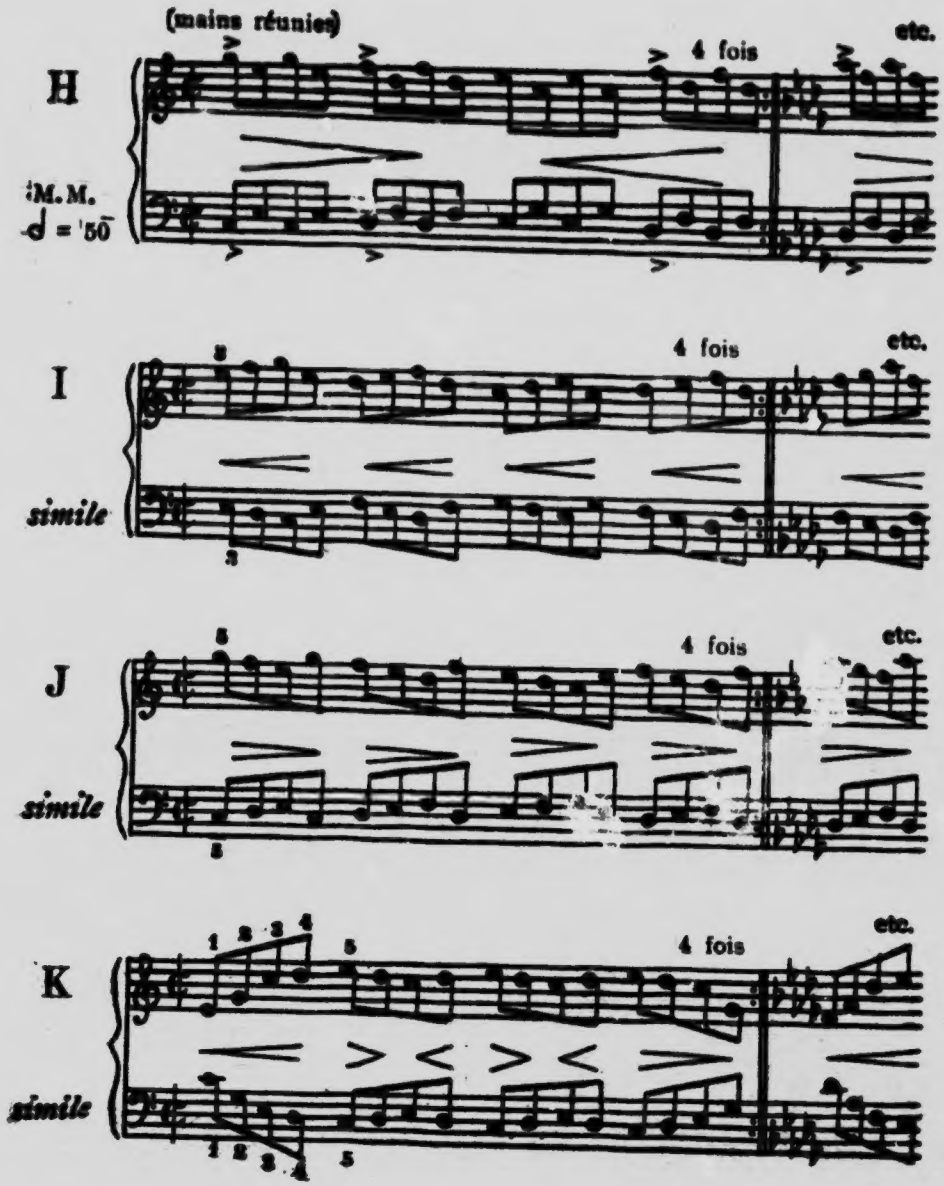
etc. etc.

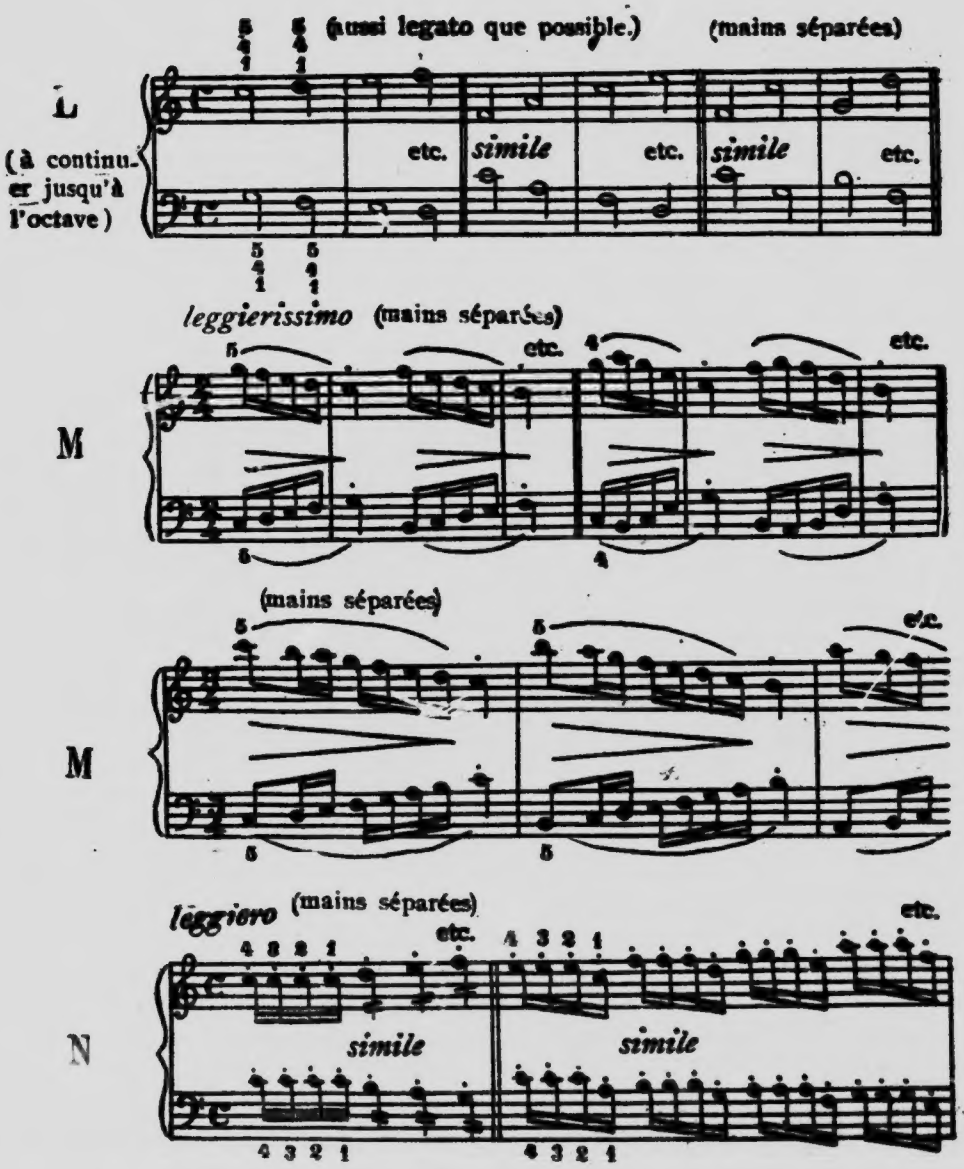
C

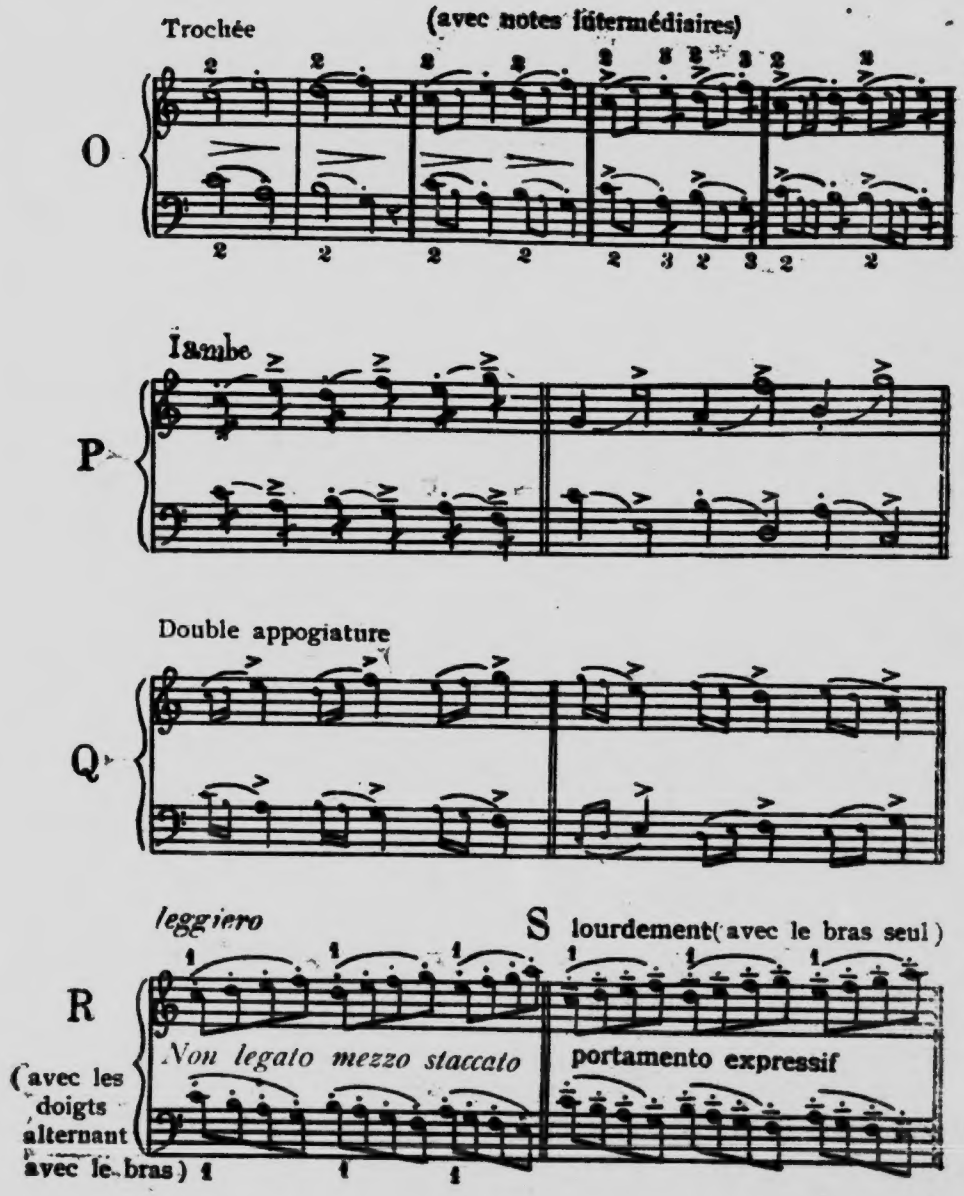
M.M. ♩ = 60

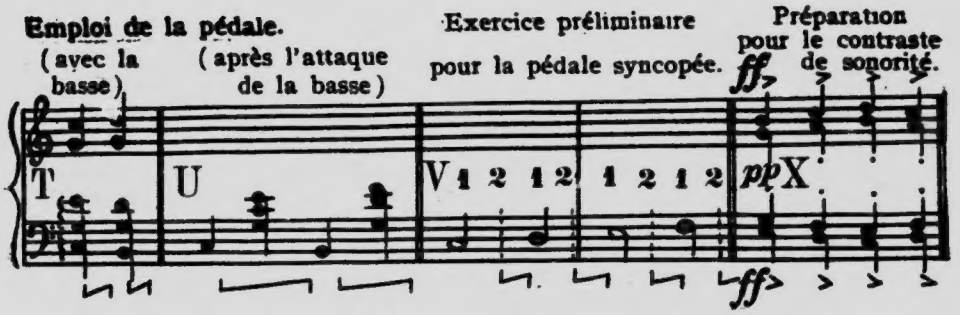
etc.

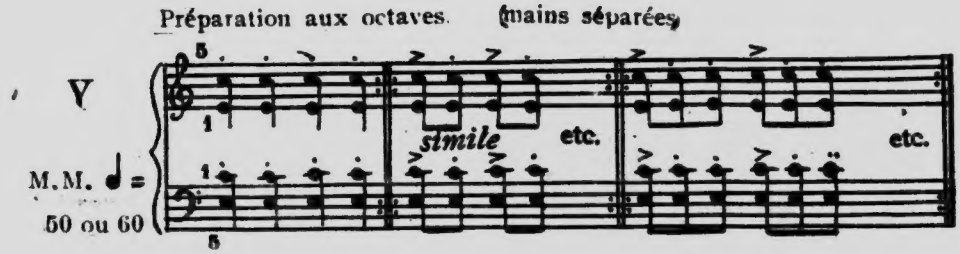

(mains séparées)
D
M.M.
♩ = 60
etc.
E
M.M.
♩ = 60
etc.
etc.
F
M.M.
♩ = 100
etc.
etc.
(mains réunies)
4 fois
G
M.M.
♩ = 50
etc.


(mains réunies)
H
4 fois
etc.
M.M.
♩ = 50
I
4 fois
etc.
simile
J
4 fois
etc.
simile
K
4 fois
etc.
simile

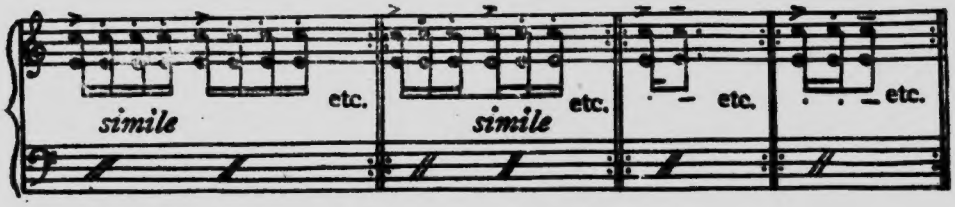

(aussi legato que possible.)
(mains séparées)
L
(à continuer jusqu'à l'octave)
etc.
simile
etc.
simile
etc.
leggierissimo
(mains séparées)
etc.
etc.
M
(mains séparées)
etc.
M
leggiero
(mains séparées)
etc.
etc.
N
simile
simile

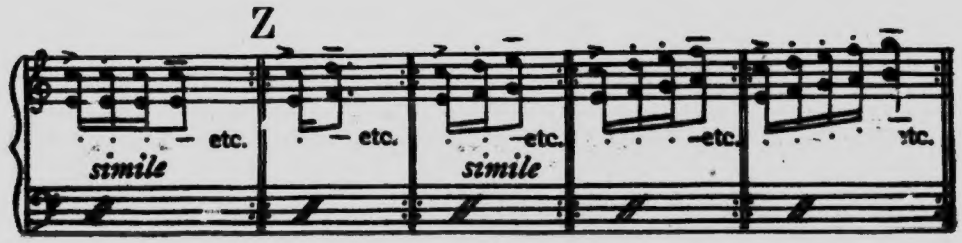

Trochée
(avec notes intermédiaires)
O
Iambe
P
Double appogiature
Q
leggiero
S
lourdement (avec le bras seul)
R
Non legato mezzo staccato
portamento expressif
(avec les doigts alternant avec le bras)





Les mêmes en octaves et par mouvements disjoints.





GAMMES ET ARPEGES

Après l'entraînement préparatoire et fondamental avec le doigt marteau par les exercices gymnastiques des doigts.

Gammes majeures et mineures (harmoniques) mains séparées puis réunies, commençant dans la tonalité de MI majeur. Gammes rythmées avec doigts rapprochés de la touche, 2 octaves en croches, 3 octaves en triolets, 4 octaves en doubles croches, 3 octaves en sextolets de doubles croches, 4 octaves en triples croches. Prendre pour point de départ le chiffre métronomique 40 ou 60 à la noire. Compter la syllabe *un*, *un*, *un* par noire, rend la chose plus facile.

Gammes : 4 octaves en doubles croches M.M. ♩=112 ou 120 avec nuances comme suit : crescendo et diminuendo, diminuendo et crescendo, 2 oct. crescendo et 2 oct. diminuendo ; 2 oct. diminuendo et 2 oct. crescendo.

Arpèges de l'accord parfait dans les trois positions rythmées comme suit : 2 oct. en croches, 3 oct. en triolets, 4 oct. en doubles croches, 3 oct. en sextolets de doubles croches, 4 oct. en triples croches. M.M. ♩=40 ou 60.

Gammes : 4 oct. en doubles croches M.M. ♩=112 ou 120 à distance de 10me et de 6te ; crescendo en montant, diminuendo en descendant, puis l'opposé.

Arpège de l'accord de 7me diminuée, dans les différentes positions.

Gammes avec opposition de force (une main jouant fort pendant que l'autre joue doux) ; opposition de nuances (une main jouant crescendo et l'autre diminuendo. Gammes en mouvement contraire à distance 3ce et de 6te dans l'étendue de trois octaves ; opposition des deux rythmes ternaire (3 octaves), binaire (2 octaves).

Préparation sur cinq notes des gammes en doubles tierces : Répétez en montant chromatiquement de manière à passer par toutes les tonalités majeures et mineures.

Gammes en doubles tierces, par mouvement parallèle des deux mains, après l'étude des mains séparées, pour assurer l'égalité ; puis 2 octaves en mouvement contraire.

Arpèges de l'accord de 7me de dominante, les deux mains en sens parallèle et 3 octaves dans les quatre positions.

N. B. Les indications du métronome ne sont que pour le point de départ, lequel peut être augmenté de vitesse si la somme de discipline technique et le talent de l'élève s'y prêtent.

DEFAUTS A REMARQUER DANS LES ELEVES

Ce qui manque : la tranquillité, le repos ; la proportion dans les mouvements nécessaires du bras, la force comparative des sons, des mouvements ; la proportion des nuances, du son et du mouvement ; le sentiment de la mesure ; l'accentuation qui définit la mesure et le rythme ; le sens du rythme ternaire, binaire et leurs détails.

Le grand défaut dans la lecture est de ne s'occuper que des notes, sans se représenter la tonalité ; le mode et le rythme.

Dans le détail, on ne travaille pas assez lentement et on n'écoute pas son jeu. On est peut-être assez facile pour lire la note et regarder les doigts, mais encore une fois, on ne s'écoute pas assez.

CLEF DES EXERCICES

Les exercices A et B sont destinés à préparer le mouvement des doigts et à assurer la condition des muscles de l'avant-bras.

Les exercices C, D, E, F, G, H, I, J, K, servent de formules pour la gymnastique des doigts.

Les exercices L, M, N, et les suivants sont des modèles pour les divers procédés d'articulation, pour l'usage de la pédale et la préparation des octaves.

CONSEILS RELATIFS A LA LECTURE MUSICALE

Réaliser mentalement la tonalité, la modalité, les divers rythmes ; observer les dessins mélodiques et rythmiques, (motifs caractéristiques), schema, squelette harmonique (accord parfait de 7me) ; notes de passages, appogiatures, ornements de toutes notes et en gros texte : (trilles, grupetti, appogiatures doubles) ; notes répétées, passages répétés, imitations, répliques, notes d'impulsion faisant corps avec les conduits mélodiques.

Diviser la période musicale en phrases, membres de phrase ou sections, cadences, demies et quarts de cadences, modulations et emprunts passagers à une autre tonalité, traits diatoniques et chromatiques, les mêmes combinés ; enfin tout ce qui constitue le fond de la pensée musicale et dispense d'épeler note à note.

COMMENT ETUDIER UNE COMPOSITION DANS SON ENSEMBLE OU DANS UN PASSAGE EN PARTICULIER

1° Prévenir autant que possible toute erreur sur le rythme, la mesure, l'omission d'une altération précédente, ou d'une note à tenir.

2° Etudier lentement, les mains séparées, de courts fragments répétés jusqu'à maîtrise complète, et dans un passage polyphonique travailler chaque partie séparément.

3° Laisser les ornements de côté et s'en tenir au legato.

Réserver les passages difficiles pour un travail à part ; jouer très lentement d'abord, avec le doigté le mieux adopté à la main ; puis diviser avec pauses, alternant avec de vives impulsions, comprenant un nombre de notes de plus en plus nombreuses ; faire l'accentuation et la tenue temporaire de certaines notes ; puis des retards et des cresc. momentanés.

Avant tout, rechercher la nature d'une difficulté laquelle peut dépendre d'un mauvais doigté, de fausses notes ou d'une mesure défectueuse.

Un passage ainsi étudié, sous la direction du professeur qui prescrit la manière de ces répétitions, peut être d'un grand avantage pour le travail à faire plus tard par l'élève.

Si après un temps et des répétitions raisonnables, le passage présentait encore quelques difficultés résultant soit d'absence de mécanisme, soit d'une mauvaise habitude de doigté, de rythme ou de mesure, abandonner l'étude du morceau pour le reprendre après quelques jours, ce qui donnera un résultat durable.

Il est certain que nombre de passages restent difficiles par notre faute, soit qu'en travaillant trop vite, on ait contracté quelques mauvaises habitudes, soit qu'on n'ait pas assez prévu les obstacles.

Il est peu de morceaux également faciles ou difficiles dans toute leur étendue. Souvent l'élève travaille ou plutôt tente d'exécuter (et ce avec une hâte que j'appellerai présomptueuse), une page et même un morceau entier, sans prévoyance, avec étourderie, et compte sur quelque bonne foi pour lui aider à passer à travers les difficultés. Alors l'élève fait comme ces coureurs qui savent qu'un obstacle existe quelque part sur leur route et omettent de l'enlever. En un mot cette élève ne travaille pas suffisamment, exécute tant bien que mal et finit par

compter sur le hasard pour se tirer d'affaire.

Imitez la manière dont les virtuoses préparent leurs programmes. Ils ne jouent qu'une ou deux fois leurs morceaux en entiers et ne l'étudient qu'en détail surtout ceux dont ils doutent. Mme Jaël disait : je travaille mes pièces très posément 9 fois sur 10 et je ne les joue que la dixième fois dans le mouvement.

FORMATION DE L'OREILLE

Habituer les élèves à nommer (par la seule audition) le rapport d'une note à une autre, puis les intervalles et même les accords et leurs renversements en notes simultanées.

Quand elles font une fausse note (défaut fréquent dans la basse d'un accord) leur faire comparer le mauvais effet de cette fausse note avec l'effet de la vraie note. En général, je le répète, on ne s'écoute pas assez et l'on fait *fi*, ce qui est plus mal encore, d'un passage que l'on sait mauvais.

RYTHME, MESURE ET SONORITE

On pardonne les fausses notes, mais non les fautes de mesure et de rythme. Ces défauts nous suivent partout. Il en est ainsi de la mauvaise habitude de prolonger les notes qui sont suivies d'un silence. Habituer les élèves à compter tout haut. Je dis, *tout haut*, parce que la voix doit commander aux doigts et non les suivre dans leurs mouvements capricieux.

Il ne faut pas qu'il y ait confusion du rythme binaire et ternaire ; il ne faut même pas que l'auditeur soit indécis quant aux temps forts d'une mesure simple ou composée. Il faut que le rythme soit accentué de deux en deux notes dans le rythme binaire et de trois en trois dans le rythme ternaire. Celui qui rythme mal, dit Widor, ne se fait pas écouter, quelque bien qu'il joue d'ailleurs.

DE L'USAGE DE LA PEDALE

La grande pédale (non la pédale forte) doit servir à la prolongation des sons. Elle est indispensable dans les extensions. De plus, elle enrichit la sonorité en ajoutant à la soutenance des sons produits par les harmoniques de ces mêmes sons. Elle est donc souvent une nécessité, de plus un ornement.

Il faut en renouveler l'usage à chaque changement d'harmonie et ce, sous peine de confusion.

Se servir de la pédale au hasard ou pour se donner confiance, c'est jouer pour soi seul ou horrifier gratuitement ses auditeurs.

Un emploi artistique de la grande pédale est (quand la nature et le mouvement des passages le permettent) de la mettre après l'attaque de la note et quand le doigt tient encore cette note, puis de l'ôter et de la remettre pareillement après l'attaque de la note suivante ; notes simples ou accords sont ainsi parfaitement reliés sans aucune confusion des harmonies.

La petite pédale (una corda, a due corde) a beaucoup moins d'importance musicalement parlant.

Dans un piano à queue, (en déplaçant le clavier,) elle fait l'effet d'un changement de jeux dans un orgue. Elle convient (à part de son indication *una corda*) à tous les passages en petites notes, et en l'absence du mot *conforza*, à tous les passages marqués *pp*, surtout dans une tonalité éloignée du ton principal. Dans les pianos droits, la petite pédale n'a d'autre effet que de rendre la touche plus lé gère.

MODIFICATION DU MOUVEMENT

Agitato, Stringendo, Accelerando, Tempo rubato.

Dans la musique classique : sonates et fugues, ces modifications sont très rares et ne sont que rarement prescrites ; mais dans la musique plus moderne : Schumann, Chopin, etc., elles sont plus fréquentes ; mais il faut en user très sobrement et avec goût, l'exagération ferait de cette musique une véritable parodie.

Dans un passage ascendant, il faut légèrement accélérer, et proportionnellement retarder avant d'arriver au sommet. Si le passage monte en modulant, il y a un léger agitato ; mais en descendant il faut jouer avec plus de calme, de tranquillité.

Le *Rubato* ou temps volé, consiste dans une légère altération restreinte à certaines notes de la même mesure, mais de manière que cette mesure conserve son exacte durée, égale à celle de la mesure suivante. L'accompagnement d'une mélodie joué rubato, doit conserver son calme et sa parfaite stabilité.

On peut dire que dans la musique moderne, la mesure consiste dans plusieurs mesures dont la proportion temporale se compense par les unes les autres. Cette compensation demande une grande expérience, et si l'on doutait tant soit peu de soi-même, il vaudrait encore mieux conserver dans l'exécution de la musique moderne, la rigoureuse proportion de mesure de la musique classique. Il est pré-

férable de sacrifier le côté passionnel plutôt que de tomber dans une exagération contraire au bon goût.

REGLES GENERALES DE L'EXPRESSION

Tout passage ascendant est crescendo ; par exception, diminuendo, quand il conduit à un passage doux ou termine certains morceaux.

Tout passage descendant est diminuendo, et le contraire quand il conduit à un passage fort. Une note surmontée d'un < > est légèrement prolongée, donnant l'illusion du crescendo et du diminuendo. De deux notes d'égale durée, la plus élevée est la plus forte. De deux notes d'inégale durée la plus longue est la plus forte. Une note faisant pédale est fortement accusée.

Dans la polyphonie fuguée, le sujet est mis le plus en relief, le contre sujet vient ensuite. Dans la polyphonie libre, la mélodie est dans la proportion de *un*, la basse de *deux tiers* et les autres parties accompagnant de *une demie*. Comme dit ci-dessus, la proportion de sonorité entre les longues et les brèves, entre les notes plus élevées relatives aux plus basses, demeure la même quoique toujours subordonnée à la dynamique générale. Exemple : la 1re Romance sans paroles de Mendelssohn.

Une note culminante se fait un peu attendre. Une note brève suivie d'une plus longue en est détachée, et la plus longue est plus marquée.

L'ACCENT

L'accent est métrique, quand il tombe sur les temps forts ; il cesse pour faire place à la note syncopée, à l'accent du groupe de notes appelé trochée.

Il est rythmique, quand il marque le temps binaire ou ternaire ; pathétique, oratoire, quand il se produit sur une note culminante, ou, autrement caractéristique, et désignée le plus souvent par l'auteur, par > < > *sf* (chez les anciens par *fp*) ou sur une succession de notes marquées *Rinforzando* ou *Rfz*. Mélodique, (marcato !) chez les anciens qui employaient ainsi le signe du staccato ; cet accent affecte même la seconde note du trochée, bien que cette note soit détachée ; on le trouve tout indiqué par ce signe qui est aussi celui du tenuto (ten.), par le signe ou par ∧ (le chevron) qui marque plus d'énergie. Ce dernier synonyme du marcato, s'applique à une note plus brièvement exécutée que le >.

L'accent métrique ou des temps forts est le plus fréquent de tous, et même quand il est déplacé par la syncope dans une des parties ; il s'impose encore aux parties qui ne syncopent pas. L'accent métrique doit se faire sentir au centre, comme sur la dernière note d'une série de plus de deux notes coulées, à moins qu'un groupe de ce genre descendant constitue le sujet principal. Ex : Le début du « Mouvement perpétuel » de Weber, dont la première note, bien que débutant sur la partie faible de la mesure, est néanmoins accentuée fortement.

L'accent métrique moins marqué dans les mouvements lents : Adagio, largo ; dans les pièce d'un genre doux et tranquille, comme le Nocturne, la Berceuse, l'est davantage dans les pièces d'un mouvement rapide : Danses, Marches, Scherzi, Allegro final d'une sonate etc., dont les mesures contiennent moins de notes.

Les basses fréquemment isolées des accords, servant d'accompagnement, reçoivent un accent plus fort que l'accord, bien que ce dernier doive être joué d'aplomb quoique plus doux que le chant. Le doigt, tout aussi bien que la main entière doit articuler distinctement, s'étendre, aller pour ainsi dire au-devant de cette note de la basse pour en assurer la précision. Une basse à faux, dont tant d'élèves font *fi* doit être évitée avec autant de soin, que la mauvaise habitude de faire alterner les notes des accords destinés à être joués, avec un parfait ensemble par les deux mains.

EXECUTION DE CERTAINS ORNEMENTS

L'arpègement d'un accord nécessaire (arpègement souvent indispensable à cause de la grande extension de cet accord), doit toujours être accompagné de la grande pédale mise strictement sur la note fondamentale de cet accord. (Exemple).

A l'exception de cet arpègement indispensable, le trille, le mordant, l'appogiature double et simple, longue ou brève, le grupetto, les séries de petites notes, accompagnées ou non, mesurées ou non mesurées, peuvent et doivent être différés, tant que la mesure, ses divisions, l'exacte proportion des valeurs n'ont pas été comprises ; on peut même, pour mieux établir le point de départ d'un groupe rythmique, supprimer temporairement la liaison de notes syncopées ou non syncopées. (Exemple.)

Si le trille (Exemple de sa variété dans Danhauser) se prolonge durant une ou plusieurs mesures, il peut être (comme dans le chant) ralenti, mesuré sur

des valeurs plus longues d'abord, puis de plus en plus petites, avec un accent sur la note principale et légèrement retardé à sa terminaison. (Ex) ; mais, s'il est court, il vaut mieux l'attaquer avec accent sur la note principale et dans un mouvement également rapide. (Ex.) Il faut toujours éviter la brusquerie dans la terminaison.

Si le mordant est exprimé en toutes notes, il laisse l'accent à la note principale ; mais s'il est exprimé par le signe ∿∿ l'accent est fait sur la première des petites notes et attaqué à sa place sur la partie forte coïncidant avec la basse. (Ex.) Le grupetto (suivant Danhauser).

L'appogiature est de trois sortes. La longue emprunte, avec accent, la moitié d'une note simple et les deux tiers d'une note pointée, parfois seulement le tiers dans la mesure composée. La brève (petite note traversée par un trait) bien que substituée à la note principale, lui laisse son accent de temps fort ou de fraction forte du temps. Pour exception voir certaines valses de Chopin où plusieurs mesures de cette appogiature se jouent, ainsi que la note qui suit, avec une extrême légèreté, de l'avant-bras avec un effleurement passif des doigts. (Ex.) L'appogiature demi brève prend l'accent, comme dans Mozart. (Ex.)

Les séries des petites notes (si fréquentes dans Chopin, ingénieusement mesurées dans l'édition Peters et celle (plus dispendieuse) de Klindworth) doivent être, comme tout ornement d'ailleurs, exécutées avec plus de douceur et de légèreté (leggierissimo) que les notes auxquelles elles se rattachent ; entre les notes principales qui lui servent de limites, elles sont comme des guirlandes, des festons reliant les colonnes d'un édifice. Quand elles sont marquées *conforza* (avec force), elles ont plus de brillant et font exception à la règle. (Ex. Nocturnes de Chopin.) Sur une note servant de pédale (Ex. Scherzo en SI bémol mineur de Chopin), ces petites notes s'égrènent très douces avec les deux pédales, comme un écho allant en s'affaiblissant vers le haut. (Ex.)

L'arpège d'une seule main, le plus souvent de la main gauche, est, par nécessité, toujours accompagné de la pédale ; la note fondamentale est la plus forte, et, pour en assurer la précision, on peut temporairement et tout d'abord y faire une pause (Ex. de ces arpèges). Quand, à l'arpège de la main gauche, se superpose une mélodie (Le chant du Gange de Heller), c'est évidemment cette mélodie qui est accentuée ; souvent une simple petite note accompagnée de la pédale, tient lieu d'arpège et sert de note fondamentale à cette mélodie.

Cette petite note marque aussi la fin d'une partie au moment où une autre partie commence (Ex. dans le Mennet de Mozart par Kuloff ou Warum de Schumann). Dans l'arpège de la main gauche, avec ou sans mélodie de la note supérieure, la main droite attaque simultanément avec cette note. (Ex.) Quand les deux mains arpègent simultanément (les bonnes éditions l'indiquent généralement) les notes fondamentales dans chaque main s'attaquent simultanément. Quand l'arpège s'étend sans interruption d'une main à l'autre (Ex.) toutes les notes sont successives à partir de la basse à moins d'un arpège renversé ; et si cet arpège très doux, comme il arrive parfois pour un accord final légèrement ralenti, sert d'harmonie à une mélodie, cette mélodie domine naturellement. (Ex.)

Dans les arpèges en toutes notes, la grande pédale est toujours admissible, et concourt à enrichir la sonorité, surtout dans les dessus privés d'étouffoirs ; mais il faut l'enlever avec la dernière note. (Ex.) La durée de l'arpègement qui sert à orner les accords, est déterminée par la valeur des notes. (Ex. La Fileuse de *Raff.*)

En dehors des ornements proprement dits, nombre de notes sont accessoires au corps d'une mélodie. A une harmonie, ces corps ou squelettes s'appellent « Schema ». Les notes accessoires à ce schema sont des notes de passage, d'anticipation, des notes échappées (Ex. la Fille du Régiment), et comme elles sont généralement plus brèves, elles sont aussi plus douces. Toutes les variétés d'accentuation sur des notes plus longues, sur des sommets d'appogiature, sur des accents de temps forts ou partie forte des temps reposent sur cette distinction à faire entre notes de schema et notes accessoires ; donc, en faisant remarquer cette distinction à l'élève, on la fait lire avec plus de facilité et d'intelligence. Une connaissance élémentaire des principaux accords devient alors très utile.

CONSEILS DIVERS POUR LA CORRECTION DES DEFAUTS RESULTANT D'UN TROP GRAND DESIR DE PERFECTION

Pour assurer la précision, faire étudier « legato » d'abord un passage « Staccato ». Aux élèves qui manquent de tempérament, de spontanéité nerveuse, faites jouer de simples exercices et des gammes avec pauses, suivis de groupements ryth-

miques aussi rapides que possible. On recommande alors cinq ou six études où les deux mains ont quelque chose à faire (La Vélocité de Czerny) mais jouées le plus tôt possible dans le mouvement, sans trop tenir compte de quelques fausses notes.

Aux élèves lentes dans la lecture, c'est à-dire portées à épeler, recommandez de regarder le moins possible à leurs doigts, excepté dans les écarts où le doigté ne peut plus les guider. Faites-leur remarquer le sens, la forme et le dessin que produit la suite des notes, plutôt que la note même ; faites attaquer ensemble les notes d'un accord brisé. Habituez-les à lire à l'avance, en cachant une partie des notes qu'elles vont jouer. Faites remarquer la répétition d'un même trait, soit comme marche, soit comme écho. (Ex. dans une sonatine.)

Faites lire mentalement la valeur des notes et exprimez ces valeurs par un mouvement de la main, et, s'il est possible, faites en reproduire le son, l'intervalle par la voix.

Prévenez de plus, au moyen du crayon, certaines fautes que vous pouvez prévoir contre la mesure et ses divisions, contre les divisions à subdiviser en mouvement lent, contre une mesure plus chargée de valeurs, ou la répétition d'une note altérée au début de la mesure.

Quand une élève oublie de s'écouter, intervertissez les rôles ; mettez-vous au piano, demandez-lui de vous corriger en faisant vous-même les mêmes fautes : soit mauvais toucher, dureté, sécheresse, omission de la pédale, fautes de notes ou de mesure ; prenez-la, pour ainsi dire, par surprise, en évitant ou en faisant les mêmes fautes.

Quand l'élève fait une faute d'habitude, marquer la correction au crayon à la place des temps ou fraction des temps : pour cela attendez que la phrase ou le membre de phrase soit terminé, et cela surtout si votre élève donne des espérances, afin de ne pas la rendre nerveuse. L'élève moins douée, ou négligente, paresseuse, demande des corrections plus fréquentes. Insistez sur le travail technique, surtout celui qui est relatif à l'égalité et à l'indépendance des doigts faibles, car c'est surtout ce qui manque le plus quand le morceau est trop difficile pour l'élève.

Faites jouer les gammes une octave ascendante à la main droite, descendante à la gamme gauche, un nombre de fois déterminé (comme d'ailleurs pour toute répétition d'exercices ou d'une seule note à la fois), commençant assez vite,

augmentant et retardant jusqu'à la fin, en levant et en accentuant beaucoup les 4me et 5me doigts. Ce lever des doigts dans ce qu'on appelle la gymnastique, ne doit pas se continuer dans les gammes, lesquelles doivent servir successivement d'exercice (legato) dans ces trois espèces: martellato, expressivo, leggiero, de crainte que dans un mouvement rapide, le legato ne dégénère en staccato des doigts

Dans le travail technique, faites servir successivement les simples formules d'exercices, avec appui du pouce, pour conserver le repos du bras, aux différentes manières d'articuler : martellato avec grande gymnastique d'impulsion, puis plus modéré ; touche de pression, expression, leggiero ; simple chute du doigt retombant sur son propre poids ; demi staccato et enfin staccato toujours avec les doigts.

Prenant un point d'appui sur une ou plusieurs notes, exercez le pouce à toutes ces articulations par des notes répétées de plus en plus rapides, en usant de rythmes : croches, doubles croches, triolets, etc. Dans la lecture, faites observer rigoureusement les silences et les accents mais sans exagération. Ne faites jouer les passages staccato que lorsque ces mêmes passages auront été travaillés legato ; on peut en dire autant des coulées, des incises.

Réduisez les mouvements inutiles en mouvements nécessaires et à leurs justes proportions : ce qui paraît naturel sonne généralement bien.

Evitez la sécheresse dans les notes qui terminent une incise, exagérant la brièveté ; quand une note sépare deux incises, le simple changement de doigts peut produire la petite séparation nécessaire. La sécheresse est causée par le mouvement nerveux du bras accompagnant le lever de la main ; ce qui arrive encore quand la main s'enlève par l'activité du poignet au lieu de rester suspendue avec l'inertie voulue.

Dans les éditions anciennes, les longues courbes couvrant des séries plus ou moins longues de notes, expriment avant tout le jeu legato, ou tout au plus la répétition d'un même dessin mélodique. Les nouvelles éditions, surtout celles de « Cotta » dans le Schirmer's Library, expriment le mieux les véritables incises et autres groupements.

Comme la respiration dans le discours, l'incise ne doit être ni exagérée, ni bruyante, mais naturelle et presque imperceptible. Oublierait-on une légère incise que l'accent y suppléerait pour l'auditeur.

Evitez l'exagération dans les retards. Evitez de les faire Molto ritenuto, lorsqu'ils sont prescripts « poco rit » ou simplement « rit ». Quand vous sentez un « rall » nécessaire pour indiquer la fin de la phrase ou de la période, que ce soit très peu de chose. Rien de plus pénible à entendre que ces retards exagérés, qui rompent tout l'équilibre d'une mesure, sous prétexte de bien ponctuer. D'ailleurs la ponctuation est suffisamment indiquée par les silences dans l'une ou l'autre des parties.

Quand un jeune arbre est trop courbé d'un côté, on obtient qu'il devienne droit en le courbant en sens inverse. Servez-vous de cet exemple pour corriger certains défauts ou mauvais plis, ou faiblesse des articulations.

CONSEILS PRATIQUES

Au début, toute élève est considérée comme future pianiste, ayant droit à la préparation sérieuse de cette carrière. Dès que l'on constate l'inutilité de cette préparation, il est préférable de faire étudier à une élève qui ne donne pas d'espérances, des pièces graduées dans le genre Smith et Leybach, Kuhe, Godefroid, etc. tout en continuant le travail mécanique, gymnastique des doigts, gammes, etc.; lui communiquant autant que possible l'élégance dans les mouvements de l'avant-bras, et la manière de faire les coulées, le staccato, le demi-staccato, etc., etc.

L'heure de l'étude pour l'élève absolument sans dispositions, sera divisée comme suit : un quart-d'heure de gymnastique et de gammes ; trois quarts-d'heure de pièces de genre à sa portée.

A l'élève de talent, au goût léger et peu travailleuse, vingt minutes de mécanisme, vingt minutes d'études de Concone, puis de Heller ; vingt minutes de pièces de salon d'un plus haut style que les précédentes telles que Bendel, Chaminade, Lack, Thomé, Wachs, etc.

A l'élève de talent et studieuse, un quart-d'heure de mécanisme ; un quart-d'heure d'un fragment d'étude de Bertini, Cramer ; Inventions de Bach mêlées à Cramer, Moschelès, 1er livre de l'Op. 70. Chopin, quelques préludes, quelques études, Bach, quelques préludes et fugues du « Clavecin bien tempéré », quelques préludes du premier livre pouvant être mêlés aux inventions ; un quart-d'heure de sonatines puis de sonates (par fragments) ; un quart-d'heure d'un fragment d'une composition plus moderne : Grieg, Henselt, Schmitt, Schytte, Rubinstein,

Jensen, Moszkowski, St. Saëns, Boëllmann, Philippe et Xavier Scharwenka, Kullak, Mendelssohn, Listz, etc.

Si à n'importe quelle catégorie d'élèves, on avait donné un morceau trop difficile, on le fera quitter pour quelque temps, pour le reprendre plus tard une et plusieurs fois.

Si on avait, au contraire, donné un morceau trop facile, on le fera étudier au point de vue du fini absolu, faisant comprendre à l'élève que le charme de l'expression l'emporte (aux yeux des dilettanti de goût) sur le brillo dont l'impression n'est que passagère ; que le salon n'est pas une salle de concert, et que du reste, les virtuoses mettent eux-mêmes dans leurs programmes des pièces dont l'intérêt artistique compense pour l'absence du brillant.

Faire étudier par courts fragments (2 ou 3 mesures tout au plus) et cela assez lentement pour qu'il n'y ait point d'hésitations. Chaque main doit travailler séparément ; et quand la musique est polyphonique, c'est-à-dire avec des parties indépendantes les unes des autres, avec des tenues de notes, faire étudier en parties séparément. Initier les élèves à ce genre, si utile pour l'intelligence comme pour l'indépendance et la force des doigts. Donner du Bach, et si on le trouve trop sévère, le remplacer par des études legato, du 1er livre du « legato et staccato » de Czerny. Les études plus particulièrement polyphoniques de Cramer — Czerny et Cramer nous offrent, comme du reste nombre d'auteurs : Mendelssohn, Schumann, etc., ce qu'on appelle la polyphonie libre. La polyphonie de Bach est la polyphonie rigoureuse ou fuguée.

Après l'étude brute (notes, mesures), etc., d'une pièce ou d'un fragment de pièce, s'occuper des détails du phraser et de l'articulation : accents, couiées, relief de certaines voix, répliques, imitations, etc., — puis enfin nuances du son : cresc., dim., dynamiques, *p f* ; nuances du mouvement : rall., accel., etc., dans le mouvement général du morceau.

Prévoir les fautes probables, dans la lecture au moyen du crayon — attendre la fin d'une phrase avant de corriger et marquer la faute.

Soigner les silences, la qualité du son, la variété des articulations, (legato, staccato), et leurs modifications ; faire étudier legato les passages staccato, afin d'assurer la correction des notes, le doigté ; éviter d'abord les ornements et même certaines liaisons, syncopes, qui empêcheraient au début de comprendre les détails de la mesure ; subdiviser celle-ci au besoin, quand il s'y présente

des rythmes compliqués.

Quand il y a combinaisons de rythmes binaires et ternaires, les faire étudier séparément, en accentuant bien les notes qui doivent coïncider ; jouer un des rythmes alternativement tandis que l'élève joue l'autre, puis les confier tous les deux à l'èlève, en lui faisant jouer une main plus fort que l'autre.

Dans les passages avec mêmes notes jouées simultanément des deux mains, c'est une excellente pratique de jouer à découvert (plus fort), la main la plus faible, la moins sûre. Ce procédé sera très efficace, appliqué aux gammes et aux arpèges.

Faire étudier à part et pour les premières fois en présence du professeur, les passages exceptionnellement difficiles ; s'assurer tout d'abord en quoi consiste la difficulté ; si c'est une mauvaise habitude, un mauvais doigté (c'est-à-dire un doigté qui fait obstacle), des fausses notes, etc., — corriger ces défauts en faisant jouer lentement et ferme, accentuant fortement avec le mezzo legato les notes avec le doigté voulu. En général, on peut travailler les passages difficiles, en faisant par exception des tenues de notes (comme pour le passage des doigts dans les arpèges) s'arrêter sur certaines notes et précipiter celles qui suivent par groupes de plus en plus nombreux ; examiner enfin quelle partie du trait est susceptible de faiblir, alors ralentir cette partie du trait en faisant un crescendo, puis un crescendo sans ralentir, et enfin jouer le trait entier dans son mouvement propre, sa dynamique, sa nuance propre.

Faire compter haut — cet acte d'énergie joint à l'exécution ne doit pas être fait machinalement. On peut changer cette manière d'aider les doigts en frappant du pied, même en substituant une syllabe quelconque au chiffre qui marque le temps. Cette pratique est indispensable pour corriger, dès le début, l'habitude de jouer les mains alternativement.

Recommandez à l'élève de s'écouter, de fixer les yeux sur sa musique. Faites aussi apprendre par cœur, car jouer de mémoire c'est tout simplement savoir son morceau après l'avoir étudié par fragments plusieurs fois répétés. Répéter un fragment de dix à vingt fois, n'est pas un travail plus considérable que de répéter le morceau de dix à vingt fois.

Dans ce dernier cas, l'élève joue ordinairement sans rien observer, c'est-à-dire travaille mal. Résumons : travail lent, par fragments plusieurs fois répétés, travail à part et intelligent des traits difficiles ; observer, comparer, s'écouter.

Rappelons-nous que lire une pièce, la jouer à peu près d'un bout à l'autre, n'est ni le fait d'un artiste, ni l'annonce d'un bon travail.

Les anglais s'expriment catégoriquement : « To practice is not to perform. »

COURS SPECIAL POUR LES COUVENTS

ETUDES ET PIECES GRADUEES (au choix).

Très facile.

1er livre de « National Graded Course » **Hatch**, ou « Landen foundation Materials ». (Ces deux livres vont jusqu'au degré suivant.)

Etude

1er livre « Graded Course » **Mathews**, jusqu'au degré suivant.

Pièces.

Schumann, Op. 68. 4 premiers Nos. Album pour la Jeunesse.
Clementi, Les 2 premières Sonatines. (Voir la gradation indiquée au Sonatina Album, à ce degré et au suivant.)
Gurlitt, Album pour la Jeunesse.
Steibelt, Sonatine en ut majeur.
Wilm, Op. 81, à ce degré et au suivant.
Wolff, Op. 124 " " " " "
Gurlitt, Op. 140 " " " " "
Ravina, Un petit Compliment.

Très, très facile

Newton, Swift 12 Children pieces.
Hanna Smith, Op. 8. Five notes pieces.

Facile.

Bertini, Etudes Op. 100

Lemoine, Etudes Enfantines.
Gurlitt, Op. 141.
Mathews, Suite du 1er livre et commencement du 2me.
Hatch, 2me livre du « National Graded Course » faisant suite à la fin du 1er livre.

Pièces de genre.

Gurlitt, Op. 104, à ce degré et au suivant.
Schmoll, Op. 50.
Lœschhorn, Op. 100.
Reinhold, Op. 39.
Schytte, Op. 66.
B. Wolff, Op. 124.
Kullak, Op. 81, No 8 Le Rossignol.
" Op. 62. Kinderleben.
Gurlitt, Op. 216, à ce degré et au suivant.
Orth, Op. 22, à ce degré et aux deux suivants.
Poldini, Op. 11.
Ravina, Câlinerie.
Rohde, Strayleaves, à ce degré et aux deux suivants.

Un peu plus difficile.

Etudes.

Gurlitt, Op. 90, à ce degré et au suivant.
Bertini, Op. 100.
S. B. Mathews, 2me livre du « Graded Course ».

Classique.

Sonatina Album, (Gradation indiquée au commencement du Volume.)
Dussek, La matinée.

Pièces de genre.

Schmoll, 50 mélodies, à ce degré et au suivant.
Rohde, Strayleaves.
Reinhold, Pastorale, Op. 27, No 3.

Schmoll, Cymbales et Castagnettes, Op. 50 et les autres du même Op. à ce degré et au suivant.
Thomé, Le menuet de la Mariée.
Gurlitt, Mimosas, à ce degré et au suivant.
Reinecke, At Sunset, Op. 107, No 4.
Ravina, Historiette.
Reinecke, Op. 77.
Scharwenka, Op. 62.
Schytte, Op. 66.
Rohde, Strayleaves, (suite).
" Op. 50, (6 pièces).
" Op. 62, (6 pièces).

Moyenne difficulté.

Etudes.
Kohler, Daily Repetitions (tout le temps des leçons).
Bertini, Op. 32.
Bach, Inventions à 2 voix. Nos 1, 4, 6, 8, 13, 14.
Mathews, 4me livre.
Pour certaines élèves moins sérieuses.
Duvernoy, 15 études.
Czerny, Vélocité (quelques Nos).
Concone.
Classiques.
Haydn et **Mozart,** 1er livre du Sonata Album.
Dussek, La Canzonetta.
" 1re Sonate, 1re partie.
Cramer, Sonate en fa, 1re partie.
Haydn, Rondo en la majeur.

Musique de genre.

Mendelssohn, Op. 72. Six pièces pour la jeunesse, à ce degré et au suivant.
Jensen, Sérénade.
" Merry Wanderer.

Schuloff, Menuet de Mozart.
" Chanson à Boire.
Lysberg, Idyll.
Kullak, Bluets et Coquelicots.
Lack, Madrigal.
Chaminade, Chanson bretonne.
Bertini, Tyrolienne en la.
Ravina, Etude de Style.
Beethoven, Für Elise.
Raff, Fabliau.
Dubois, Intermezzo.
" Charme Moderne.
Scharwenka, Bagatelles, à ce degré et au suivant.
Schumann, Op. 68. Nos. 9, 12, 14, 16, 17, 20.
Wilm, Op. 8. No 5.
" Op. 12. No 5.
Reinhold, Op. 52.
Scharwenka, Op. 68.
Gurlitt, Op. 148, à continuer au degré suivant.

Degré assez difficile.

Etudes.

Cramer, (mêlées aux Inventions à 2 voix ci-dessus).
Czerny, Legato et Staccato, 1er livre.
Pour certaines élèves.
Suite de Czerny.
Heller, Op. 45.
Czerny, 6 études d'octaves.
S. B. Mathews, 5me livre.

Classiques.

Haydn, Mozart, Beethoven, 1er livre Sonata Album (suite).

Pièces

Schumann, Arabesque.
" Novellette en **si** mineur, à ce degré et au suivant.
Rheinberger, Ballade.
" Chanson de chasse.
Boëllmann, Ronde française.
St. Saens, Chant sans paroles en **si** mineur.
Mendelssohn, " " " Barcarolle. Consolation à ce degré et au suivant.
Schumann, Op. 68. Nos 7, 8, 10, 11, 18, 24.
Chopin, Valse en **la** mineur.
" " en **ut** dièze mineur aussi au degré suivant.
" " en **re** bémol.
" Nocturnes en **mi** bémol, No 2.
" en **fa** mineur.
" en **sol** mineur.
Widor, Morceau de Bal.
Rubinstein, Polka Bohême jusqu'au degré suivant.

Ce degré devrait suffire avec le peu de temps consacré à l'étude.

St. Saens, Première mazurka en **sol** mineur.
Bargeil, Album Leaf, en **si** bémol.
Chaminade, Thème varié aussi au degré suivant.
Godard, Au matin et Novellezza.
Rubinstein, Mélodie en **fa**.
" Romance en **mi** bémol.
Schuloff, 3 Idyles " " "
Bendel, Sougtagmorgen.
" Promenade à Châtelard, les autres au degré suivant.
Brassin, Nocturne.
Lysberg, Bourrée d'Auvergne.

Degré difficile.

Etudes.

Bach, Inventions à trois voix. Nos 1, 2, 3, 6, 7, 12, 13.

Cramer, suite.
Moscheles, Op. 70. 1er livre.
Mathews, 6me livre, ou **Hatch**, 4me livre.
Chopin, Quelques préludes.

Pour certaines élèves.

Czerny, L'art de délier les doigts.
Heller, Op. 16.

Classiques.

Beethoven, Voir 1er et 2me livre Sonata Album.
Steibelt, Sonate en si bémol, (La Parodie).
Cramer, Sonate en fa 1re partie.

Pièces.

Chopin, Nocturnes en re bémol.
" " " fa dièze.
" 3 Valses en la bémol.
" Impromptu en la bémol.
Lysberg, La fontaine.
Godard, La plupart à ce degré, et au suivant.
Schumann, 1re Novellette en fa.
Mendelssohn, Chants sans paroles (un certain nombre à ce degré).
Shütt, Rêverie.
" Etude mignonne.
Poldini, Marche mignonne.
Sinding, Rustles of Spring.
Henselt, Chant du matin. 2 petites Valses.
" Barcarolle en mer.
Raff, Deux études mélodiques.
" Menuet en mi.
Ritter, Le chant du braconier.
Paüer, La cascade.
Godard, Le renouveau.
Heller, Tarentelle en si bémol mineur.
" Promenades d'un solitaire.

MacDowell, L'Aigle.
" Le Vent.

Degré très difficile.

Etudes.

Bach, clavecin bien tempéré.
1er prélude et fugue, 2me prélude, 4me prélude, 5me prélude et fugue, 6me, 7me, 8me, 10e préludes et fugues.
Chopin, Quelques études. Op. 10 et 25.

Classiques.

Beethoven,
Grieg, Sonate en mi mineur.
Strauss, Sonate.
Schumann, les deux sonates.
Schubert, Impromptus.
Mc Rondo en la mineur.
Fantaisie en ut mineur.
Haydn, Andante et variations en fa mineur.
Beethoven, « Andante favori » en fa.
Chopin, Sonate en si mineur.

Pièces de haut style.

Mendelssohn, Andante et Rondo Capriccioso.
Quelques-unes des Romances sans paroles :
Chanson de chasse.
La fileuse.
Tarentelle.
Henselt, Si oiseau j'étais.
Raff, La fileuse.
Mendelssohn, Variations en fa.
" " sérieuses.
" Scherzo en mi.
Grieg, Humoresques, deux à ce degré et deux au précédent.

Degré très difficile.

Schumann, Carnaval de Vienne.
" Klessioriarina, suite de pièces.
" Scène de la Forêt, air de chasse et l'adieu.
" Romance en fa dièze.
" Novellettes, la 1re au degré précédent.

Sinding, Marche grotesque.
Schütt, La petite Viennoise.
Godard, En courant.
Chopin, Fantaisie impromptu.
2me Polonaise, en si bémol mineur et en ut dièze mineur.
Fantaisie en fa et Berceuse.
Variations brillantes en si bémol, 1re et 2me Ballade.
St. Saëns, Allegro appassionato.

3me degré — Un peu plus difficile que facile.

Pour les élèves sans talent.

Schmoll, Op. 50.
Ravina, Historiette.
" Câlinerie.
Durand, Air de Ballet.
" Pomponnette.
Bachmann, Fête villageoise.
" Fleur des champs.
Rhode, Stray leaves.
Thomé, Menuet de la Mariée.
Gregh, Retour des moissonneurs.
Scharwenka, Barcelle en la majeur.

4me degré — Moyenne difficulté.

Bachmann, La cigale.
" Les Bergers Watteau.

Lysberg, Idylle en la bémol.
Chaminade, Scarf dance.
Gillet, Babillage.
Kuhe, Sub Mare.
Bachmann, La Napolitanie.
" Petite Rêverie.
" Scherzetto.
" Petite sérénade.
" Polka ballet.
" Chant du laboureur.
" Les Hirondelles.
Wollenhaupt, Wil O'the Wisp.
Gillet, Au moulin.
" Passe pied.
" Entr'acte gavotte.
" Sérénade impromptu.
Bendel, Dornoschen.
Kuhe, Feu follet.
Lysberg, Napolitana, à ce degré et au suivant assez difficile.
Durand, Chacone.
" Sous bois.
" Annette et Lubin.
Ravina, Petit Boléro.
Lack, Madrigal.
Fontaine, Snowy Song.
Wollenhaupt, La Gazelle.
Godard, Le bûcheron et la fauvette.
Bache, La légèreté.

Les œuvres ci-dessous devront s'entendre depuis la moyenne difficulté jusqu'à difficile.

Lysberg, La Bourrée d'Auvergne.
Lack, Op. 20, 27, 58, 82, 96, 116, 117, 153.
Spindler, toutes pièces de moyenne difficulté et assez difficiles.

REÇU LE 23/10/72
No. ENTRÉE 5430

Pièces par les auteurs suivants :

Wachs.
Godefroid.
Ketterer.

MUSIQUE - BIBLIOTHÈQUE

23 NOV 1971 Musique 099